DIVERSIDADE SEXUAL E TEATRO NO BRASIL: O ANO DE 1967

Matheus Cunha Rodrigues[1], graduando em licenciatura em Teatro
Alberto Ferreira da Rocha Junior, Departamento de Artes da Cena
Orientador
Federal University of São João del-Rei – UFSJ
36300 – Brazil
matheusartemg@gmail.com

ABSTRACT

This article is the result of an undergraduate research entitled “Sexual Diversity and Theater in Brazil: the year of 1967”, funded by the National Council for Scientific and Technological Development (CNPq). The research is part of the investigations of the project “Sexual Diversity and Theater in Brasil: visibility, minoritarianism and representation”, coordinated by Alberto Ferreira da Rocha Júnior, professor in the undergraduate and master’s performing arts programs, at the Federal University of São João del-Rei - UFSJ. The initial objective of the research was to identify how the expressions of sexual and gender diversity took place in Brazil in 1967, preceding Institutional Act nº 5 (AI-5), an illegal act that was responsible for artistic censorship under the civil-military regime post 1964.

KEY-WORDS: Sexual Diversity; Brazilian Theater; Visibility; Representation; Minority.

RESUMO

Este artigo é resultado da pesquisa em nível de iniciação científica intitulada “Diversidade Sexual e Teatro no Brasil: o ano de 1967”, financiada

---

[1] Matheus Cunha Rodrigues, natural de Belo Horizonte, Minas Gerais, atua na área de pesquisa em fenomenologia e teatro, e, também, na área de teatro e sexualidade no âmbito do projeto Diversidade Sexual e Teatro no Brasil: visibilidade, representação e minoritarismo, coordenado pelo professor Alberto Ferreira da Rocha Júnior. Foi bolsista de Iniciação Científica por 36 meses, sendo 24 meses pela UFSJ e 12 meses pelo CNPq.

pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). A pesquisa se insere nas investigações do projeto “Diversidade Sexual e Teatro no Brasil: visibilidade, minoritarismo e representação”, coordenado pelo professor Dr. Alberto Ferreira da Rocha Júnior, docente, no curso de graduação e mestrado na área das artes cênicas, da Universidade Federal de São João del-Rei – UFSJ. O objetivo inicial das pesquisas era identificar como se deram as expressões da diversidade sexual e de gênero no Brasil no ano de 1967 que antecedeu o Ato Institucional nº5 (AI-5), documento esse que foi responsável pela censura artística no período sob regime da ditadura civil-militar pós 64.

PALAVRAS-CHAVE: Diversidade sexual; teatro brasileiro; visibilidade; representação; minoria.

INTRODUÇÃO

Desde o segundo semestre de 2017, a partir da disciplina “Laboratório de montagem: teatro e diversidade sexual”, trabalho com o professor Alberto Ferreira da Rocha Junior (Alberto Tibaji), nas pesquisas dentro do projeto. Paralelamente ao projeto “Diversidade Sexual e teatro no Brasil...” realizei, com o professor Dr. Gilberto Damiano, docente do departamento de educação da UFSJ, entre 2017 e 2018, uma pesquisa em nível de iniciação científica intitulada “Arte e barbárie em *Michel Henry*...”, na qual procurei entender um pouco o pensamento do fenomenólogo em relação à arte. Relato aqui esta pesquisa, pois a fenomenologia me proporcionou entender de maneira mais ampla a expressão singular do ser, a partir das teorias de *Henry*, me proporcionando essas reflexões dentro do projeto com o prof. Alberto. Após essa pesquisa e anteriormente a esta que descrevo aqui, entre 2018 e 2019, realizei com o professor Tibaji uma pesquisa também em nível de iniciação científica denominada “Travestimento e diversidade sexual nos acervos teatrais da UFSJ”, na qual procuramos entender sobre as práticas de travestimento no teatro e a criação de arquivos e memórias a partir de

documentos/monumentos, permitindo reflexões de como se dá/deu a expressão da sexualidade e do gênero no teatro brasileiro. Além do mais, dentro do projeto temos um espetáculo, criado a partir das reflexões sobre os temas que se inserem nas pesquisas, intitulado *Pequenos Excessos*.

Os temas abordados nas pesquisas perpassam, resumindo segundo o próprio título do projeto, a “Diversidade sexual”, dentro do “teatro brasileiro” e as questões envolvendo a “visibilidade” de grupos sociais denominados minoritários e sua “representação” nos palcos. Estas pesquisas em específico, abordam essas questões dentro do ano de 1967, ano este que antecedeu ao decreto do AI 5, responsável pela grande censura artística no período. Dividimos a pesquisa em duas etapas sendo a primeira responsável pela pesquisa sobre a expressão da sexualidade nos livros de alguns autores e, a segunda, responsável por busca de palavras-chave nos periódicos do ano de 1967 do Rio de Janeiro, alguma notícia sobre homossexuais no contexto artístico e também social.

O TEATRO BRASILEIRO E A DIVERSIDADE SEXUAL E DE GÊNERO

Responsável por grande parte desta pesquisa em fontes secundárias, João Silvério Trevisan, com seu livro *Devassos no Paraíso: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade*, escreve sobre a homossexualidade no nosso país e reserva uma parte específica para a arte. Intitulada *A arte de ser ambígua*, Trevisan escreve sobre as artes e suas relações com as lutas da comunidade hoje conhecida como LGBTQIA+. O autor descreve como foram os passos da “homossexualidade artística”, desde o período colonial até os dias atuais.

O teatro no Brasil, tal qual conhecemos e de que temos registros, foi utilizado no processo de catequização dos povos indígenas no período colonial pelos jesuítas. Daí tem-se notícia que o teatro colonial foi composto por grande parte de africanos escravizados e libertos e também pelos próprios índios sob

comando dos padres, gerando para a sociedade estrangeira (leia-se europeia) uma evidência de má fama e baixa qualidade devido ao preconceito com os povos não brancos. Segundo Trevisan (2018), isso se deu devido ao “[...] fato de os elencos teatrais regulares terem sido constituídos - segundo testemunhos de viajantes estrangeiros do século XVIII em diante - sobretudo por negros e mulatos (p.22-23)”. Trevisan nos conta em seu livro relatos de viajantes que disseram que o ator preto, para interpretar papéis de pessoas brancas, pintava o rosto com tinta branca e vermelha, prática parecida com o que chamamos de *blackface*. Com a vinda da família real para o Brasil, em 1808, houve uma mudança na participação de atores pretos nos palcos e o teatro começou a ser um pouco mais valorizado devido à presença de atores estrangeiros (leia-se brancos). Ficaram então, a cargo das companhias estrangeiras de canto e dança os papéis principais.

O autor começa o capítulo falando sobre a manifestação do desprezo pelos atores por parte dos portugueses, “[...] cuja profissão consideravam a mais vergonhosa possível [...]. (p.221)”. Segundo o autor, “[...] desde os autos catequéticos dos jesuítas no Brasil, os raros papéis femininos eram interpretados por homens [...]”. (p.221), e que se sabe “[...] também que o Ratium Studiorum - livro de regras promulgado pela Companhia de Jesus, em 1599 - proibia papéis femininos nos teatros dos seus colégios, com exceção dos personagens da Santa Virgem.” (p.221-222). Mas foi no reinado de dona Maria I que um intendente de polícia, ao apresentar um relatório à rainha dizendo que os atores e os empresários eram pessoas de “ordinário à ínfima”, que foi promulgado um decreto, em 1780, proibindo a presença de mulheres no palco para evitar abusos para com elas.

> Além disso, o decreto proibia também que as mulheres entrassem nos bastidores, camarins e salas de espetáculos; e, para evitar outras circunstâncias que favorecessem a licenciosidade, proibiu-se ainda o uso de cortinas nos camarotes. (TREVISAN, 2018, p.221)

Segundo o autor até as primeiras décadas do século XX era exigido que as atrizes apresentassem atestado médico para comprovação da não existência de doenças venéreas, evidência de má fama das atrizes devido à prática teatral e ao machismo estrutural.

O teatro, então, com a proibição da presença feminina, não parou. Assim como no teatro elisabetano, o teatro brasileiro seguiu os mesmos passos e teve os homens como intérpretes dos papéis femininos , geralmente mais jovens, utilizando-se das práticas de travestimento. O teatro possuía a intenção de catequizar índios e moralizar, dentro das máximas cristãs, brancos e pretos, no intuito de instaurar uma nova cultura em terras que chamamos de brasileiras, porém, mesmo com "esforços opostos", também tinha a função de divertir. "No período inicial da colonização, as representações teatrais geralmente ocorriam em praça pública ou no átrio das igrejas, consistindo em pantomimas e danças lascivas (p.224)". Segundo o autor, os eventos eram chamados de Festa dos Loucos, quando a população perdia a "estribeira". Para conter os abusos e as indecências, os padres jesuítas recomendavam sermões antes das peças e imprimiam esforços para se escrever peças sacras.

Esforços por parte da edificação cristã e pela coroa portuguesa foram feitos para transformar o teatro em um lugar onde havia um caráter educativo, onde se aprendia sobre moral, política, amor a pátria, etc. O autor relata que mesmo com a criação de lugares específicos para essas práticas educativas, era grande a presença de promiscuidades e algazarras durante o evento teatral. Frequentadores dos espetáculos aproveitavam para se envolver com prostitutas que se faziam presentes e, mesmo com a modernização depois da vinda de D. João VI, o teatro serviu como um lugar aonde as famílias iam para exibir suas roupas luxuosas enquanto alguns poucos iam para assistir as peças. Era o lugar de socialização, o momento em que as pessoas se reuniam.

Tentando conter abusos, em 1812, em Recife, sentinelas foram instaladas na Casa de Ópera separando as varandas das mulheres e impedindo a entrada de homens, além de nomearem um inspetor para controlar e impor tais regras. Segundo Trevisan a imoralidade do teatro foi reclamada até por um jornal local de Recife e nesse mesmo ano, 1830, "[...] o imperador Pedro I estabeleceu a censura, em âmbito nacional [...]" para evitar que o teatro se perca dos seus "louváveis fins".

> Mesmo quando se buscava combater o clima provinciano do teatro, ainda assim a promiscuidade mantinha-se presente. Os espetáculos

> frequentados pelo imperador, [...], pretendiam imitar o clima cultural europeu, imprimindo um tom de finesse aos acontecimentos teatrais. No entanto, mesmo que houvesse na plateia um gradil dourado separando os dois sexos, os cavalheiros davam pouca importância à peça, preferindo visitar os camarotes das damas. (TREVISAN, 2018, p.226)

Trevisan nos diz que, após proibições, era "absoluta a ausência de atrizes", não só nos grandes centros urbanos da época, mas também em outras regiões. Cabe ressaltar que a diferença de trajes para homens e mulheres foi estipulada por leis, chamadas leis suntuárias, que determinavam o que cada um deveria usar. Segundo a teórica Marjorie Garber, classe social, raça, religião e também gênero obtiveram leis determinando os tipos de vestes. Mas, segundo ela, foi durante o reinado da rainha Elizabeth, na Inglaterra, que as diferenças por gênero ficaram mais rigorosas. "*Queen Elizabeth's reign was the apogee of this move to regulate dress*." (GARBER, 2011, p.26). Sendo o teatro, talvez por apreço da rainha, o lugar que Garber chama de *safe place,* podendo os atores quebrarem essa regra principalmente devido à ausência de mulheres nos palcos por proibição.

Sabemos que não só a roupa determina um gênero. Comportamentos do dia-a-dia, voz, profissão, *hobbies*, acessórios e outras questões fazem parte dos padrões impostos para masculino e feminino, como por exemplo as cores azul e rosa. Mas as roupas são de fácil identificação e podem servir como auxílio na categorização das pessoas. Diferenciar e identificar eram alguns dos principais motivos da existência das leis suntuárias, além também do controle da economia local. Era necessário olhar para uma pessoa para saber se ela pertencia ou não à família real, qual sua posição hierárquica na sociedade, qual seu gênero ou até mesmo sua prática religiosa e sua sexualidade. Um exemplo utilizado para identificar o ser homossexual foi o triângulo rosa nas roupas de homossexuais dentro dos campos de concentração nazista. Apropriando-se dos signos designados para os gêneros, os atores interpretavam personagens femininos utilizando roupas definidas culturalmente, e até por leis, de mulheres, e também gestos, comportamentos e até mesmo vozes que foram disseminadas como padrões.

A prática do travestimento, com a proibição da presença das mulheres, fez com que atores se especializassem nisso. Segundo Trevisan, em Porto

Alegre, por volta de 1830, "[...] existiu uma certa Sociedade de Teatrinho, que mantinha em seu elenco alguns rapazes especializados em papéis femininos (p.228)". Foram muitos os atores que se especializaram e a prática foi "aceita". E como diz o autor, não era de se estranhar tais práticas devido ao costume ter sido inserido nos "padrões de moralidade" da época. Inclusive, segundo o próprio Trevisan, "[...] o travestismo podia até mesmo atrair o público (p.228)".

A presença apenas de homens no ambiente teatral favoreceu a práticas de prostituição masculina. "Consagrada no ambiente teatral, a prática profissional do travestismo ocorria num contexto social nada inocente de disseminação da pederastia [...] (p.229)". Como nos lembrou Trevisan, as práticas homossexuais já estavam se tornando comuns nos centros comerciais portugueses, por exemplo, do baixo comércio do Rio de Janeiro, tendo ficado conhecidos alguns "pederastas" que mantinham relações sexuais e amorosas com seus empregados, em sua maioria jovens. Os edifícios teatrais então começam a se tornar um ambiente frequentado por homossexuais, além de bares, cafés, restaurantes, etc., se tornando parte da cena homossexual do Rio de Janeiro. "Afinados com seu tempo, os próprios textos teatrais já refletiam essa realidade: certas comédias de Martins Penna, [...], faziam referência à moda da infalível gravatinha vermelha no traje dos "invertidos" [...] (p.230)". Invertidos era um dos termos atribuídos aos homossexuais. Até pouco tempo, e ainda para alguns, a homossexualidade é o desejo de ser de outro gênero, mostrando a ideia deturpada do que é o ser homossexual. Tentando erradicar ou pelo menos mitigar as práticas de prostituição masculina, o barão de Moreira, cônsul de Portugal, começou a importar prostitutas estrangeiras. Foram centenas de mulheres trazidas de fora no intuito de acabar com o grande aumento da prostituição masculina.

> Mas, assim como a vivência homossexual no Brasil não estancou por causa da institucionalização da prostituição feminina, também o travestismo masculino não morreu com o crescimento da presença de mulheres nos palcos, conforme os costumes foram se liberalizando. (TREVISAN, 2018, p.231)

Segundo Trevisan, "[...] parecia haver uma relação mais ou menos subterrânea entre essas duas práticas – profissão cênica e homossexualismo -, cuja característica comum era andarem contra a corrente [...] (p.231)". Para o

autor, “[...] parece que essa modalidade de travestismo teatralizado evoluiu por duas vertentes.” (p.232) Uma vertente lúdica se deu nas festas de Carnaval em que homens se vestiam de mulheres e a outra vertente com um objetivo profissional, “[...] com o surgimento do ator-transformista [...]”. (p.233)

O transformismo se fez presente no gênero teatral revista musical, oriundo da França em meados do século XIX, que, a partir do cômico, passava em revista os acontecimentos, ideias e costumes da sociedade. O que era cômico passou a ser considerado obsceno, evoluindo em meados do século XX para o teatro rebolado. Este gênero teatral, como nos informou Trevisan em seu livro, “[...] tinha tudo para absorver o travesti – como fez.” (p.234) “Depois, já em absoluta decadência graças a concorrência da televisão e dos filmes pornôs, o teatro rebolado teve seu sucedâneo natural no show de travestis que veio se impondo na cena teatral brasileira.” (p.234). E, até o “recatado cinema brasileiro” aderiu a essa forma de “travestismo profissionalizado.”

O travestismo, como Trevisan escreve, aumentou muito durante o século XX, tendo a travesti ganhado as ruas. A partir da década de 60, porém, as travestis passaram a ter um “espaço mínimo” no teatro enquanto atrizes. Alguns empresários tentaram colocar a travesti como “peça fundamental de consumo” com seus shows luxuosos até meados de 1980. Segundo Trevisan a figura da travesti se consagrou, em 1980, quando a travesti Rogéria, conhecida pelo seu trabalho artístico no Brasil, ganhou o prêmio Mambembe, pelo Instituto Nacional de Artes Cênicas (INACEN), como revelação de atriz ao participar de uma peça. O autor também cita outros casos que foram fundamentais para a consagração das travestis nos palcos como, por exemplo, a história de Andréa de Mayo, atriz que participou na peça de Chico Buarque, *A Ópera do Malandro*, com a personagem Geni, na montagem que ocorreu em São Paulo.

No seu livro, Trevisan nos informa que muitos transformistas-atores acabavam se reconhecendo enquanto travesti na vida ou até como um ser transexual, porém nem todo ator que praticava o travestimento no teatro era, necessariamente, homossexual em suas vivências. Cabe falarmos que as

nomenclaturas de gênero e sexualidade foram se readaptando ao longo do tempo, surgindo em 1990 a Teoria *Queer*, a partir dos estudos da filósofa Judith Butler. Para Louro (2004, p.40), "[...]a teoria *queer* pode ser vinculada às vertentes do pensamento ocidental contemporâneo que, ao longo do século XX, problematizaram noções clássicas de sujeito, de identidade, de agência, de identificação". A palavra em inglês *queer*, em sua tradução literal, remete ao que chamaríamos de estranho, esquisito. O termo era utilizado para se referir às pessoas que não se enquadravam nos padrões de gênero e sexualidade. Transgredindo e subvertendo esse termo, Butler apropria-se dele e discursa acerca das pessoas que não se identificam com os binarismos. Nessa mesma década, 1990, surge nas artes o que conhecemos como *Drag Queen*, diferenciando das travestis por não se reconhecerem com o gênero oposto em sua vida fora das apresentações ou por permanecerem na ambiguidade.

Trevisan afirma que as referências à homossexualidade estiveram presentes na literatura brasileira e que seu primeiro indício conhecido é do "[...] grande poeta erótico-sátirico Gregório de Matos [...]" (p.238), nascido no século XVII. Além de Gregório, Trevisan cita diversos outros autores que contribuíram para a existência da prática homossexual nos textos, sendo estes literatos de diversas vertentes. Trevisan cita nomes como Álvares de Azevedo, Adolfo Caminha, Mario de Andrade, João do Rio, Lúcio Cardoso, Jorge Amado, Guimarães Rosa, Cassandra Rios, etc.

Para Trevisan, o romance Bom-Crioulo, de Caminha, publicado em 1895, no qual surge pela primeira vez na literatura brasileira um preto homossexual sendo protagonista, foi o "grande mito literário". Outra escritora que cabe ressaltar é Cassandra Rios, principalmente pelos seus textos contendo narrativas sobre a homossexualidade feminina, pouco explorada nas artes ao longo da história. Segundo Trevisan, Cassandra era "[...] considerada subliterata pela crítica acadêmica, que teimava em não lhe dar a devida importância como fenômeno de massa que foi, no contexto da literatura de entretenimento" (p.254). Informa-nos ainda que ela fez páreo com o sucesso de Jorge Amado, na década de 1970, chegando a vender cerca de 300 mil exemplares por ano de seus livros e teve obras adaptadas para o cinema.

> Dado importante: ela sofreu forte censura sob a ditadura militar de 1964, tendo proibida a quase totalidade de seus numerosos romances (mais de cinquenta títulos). Motivo alegado: pornografia. Mas o fato mais significativo, e pouco comum na literatura brasileira até então, é que o elemento pornográfico em Cassandra Rios tinha uma nuance particular: a homossexualidade feminina, que caracterizava muitas das suas personagens – inclusive com conotações sadomasoquistas. Foi acusada, à esquerda e à direita, de se comprazer em descrever cenas amorosas entre lésbicas [...]. (TREVISAN, 2018, p.254-255)

Foi a partir de meados de 1970 que escritores de uma nova geração, “[...] que vertiam mais desinibidamente, na ficção, suas vivências, seus afetos e suas angústias enquanto homossexuais [...]” (p.255), começaram a surgir. Escritores como Agnaldo Silva, Caio Fernando Abreu, Herbert Daniel, Mario Faustino, etc., são destaques dessa geração. Com o movimento hippie, a década de 70 foi responsável por uma leva de pensamentos e filosofias livres que ajudaram nas reflexões sobre o machismo estrutural, o racismo, a homofobia e demais preconceitos contra os grupos sociais considerados minoritários. E foi nessa década que o Brasil, principalmente por sofrer forte repressão para com esses grupos durante o período da ditadura civil-militar pós-64, se organizou enquanto movimentos de resistência a partir das ideias estrangeiras trazidas por intelectuais e artistas que foram exilados. As lutas organizadas da comunidade LGBTQIA+ surgiram nessa época, porém não com a nomenclatura que hoje carrega. Segundo Trevisan “[...] só a partir da década de 1970 começaram a emergir de maneira mais significativa poetas (homens e mulheres) envolvidos diretamente com a erótica homossexual [...]” (p.257), esses escritores faziam parte de um grupo eclético da “geração marginal”.

Tratando-se de teatro, os textos produzidos por dramaturgos brasileiros também foram responsáveis pela inclusão do “ser homossexual”. Para Trevisan, a experiência homossexual “[...] se imiscui muito mais visceralmente nos textos teatrais do que nas páginas literárias, em se tratando de Brasil.” (p.260) Ele nos diz que os “impulsos iniciais” se deram pelo autor Joaquim de Campos Leão, com a famosa peça “Quorpo Santo”, em 1866. Trevisan também cita Coelho Neto, Carlos Cavaco, Oswald de Andrade, Nelson Rodrigues, etc. Tratando-se de Coelho Neto e Carlos Cavaco, principalmente sobre Carlos Cavaco, Trevisan nos informa sobre a situação política e social da época desses autores.

> É bem verdade que, exceto pelos atrevidos e isolados modernistas, o Brasil era, ainda na década de 1930, uma província mergulhada no mais virginal pudor – que as classes dirigentes tão bem manipularam. Nesse período, aliás, floresceu a mais radical expressão do fascismo à brasileira, o movimento integralista. [...]. Para se opor à suposta propaganda comunista, o integralismo brasileiro chegou a produzir um teatro de cunho nacionalista-militante. Assim, na peça Morrer pela pátria (1936), o autor Carlos Cavaco atacava, num só golpe, a homossexualidade e as tentativas de emancipação da mulher – e é preciso lembrar que, no Brasil, a luta pelo voto feminino ocorreu com bastante polêmica desde o começo do século XX. (TREVISAN, 2018, p.261)

Para o orientador dessa pesquisa, em seu artigo *Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual* (2017), publicado em *O eixo e a roda*, *O rei da vela*, de Oswald de Andrade "foi um dos primeiros textos a apresentar explicitamente personagens relacionados ao espaço LGBT" (ROCHA JUNIOR, p.289, 2017). E, em se tratando do período de Nelson Rodrigues, por exemplo, segundo o autor "O tema da diversidade sexual estava, portanto, adquirindo força e visibilidade justamente no momento em que o Brasil sofre mais um golpe de Estado e passa por uma sequência de governos militares" (ROCHA JUNIOR, p.291, 2017).

Na década de 70, eclode o que foi chamado de desbum gay ou desbunde gay. Trevisan nos informa sobre alguns compositores da música popular brasileira responsáveis por colocar em suas letras referências às vivências homossexuais. Ismael Silva, Assis Valente e Johnny Alf foram alguns deles que, principalmente Alf, "[...] com frequência mencionava seus amores masculinos de um modo indireto" (p.269).

> A partir da década de 1970, com a eclosão de vários fenômenos inéditos na música popular brasileira, ficaram pra trás os tempos que Assis Valente e Jhonny Alf precisavam escrever canções cheias de sentidos cifrados. Ainda que a contragosto, a cruel ditadura brasileira instaurada a partir de 1964 acabou imprimindo um impulso peculiar a certas áreas da vida nacional. A urgência de uma modernização em ambiente avesso à prática política democrática talvez tenha favorecido, entre os jovens, o surgimento de movimentos de liberalização nem sempre alinhados com orientações ideológicas precisas. (TREVISAN, 2018, p.269-270)

Para o autor, foram três núcleos responsáveis por deflagrar, na área do teatro e da música, o início desse período. Ele se refere ao compositor-cantor Caetano Veloso, ao grupo teatral Dzi Croquettes e ao cantor Ney Matogrosso. Caetano, expulso do Brasil junto com seu amigo Gilberto Gil, viveu um curto período em Londres onde ficou exilado, trazendo ideias modernas para o Brasil. Junto com

outros artistas, Caetano Veloso participou do movimento Tropicália, movimento esse que foi considerado uma repaginação do Movimento Antropofágico protagonizado por Oswald de Andrade e sua companheira Tarsila do Amaral. Dentro deste grupo, “[...] proclamava a necessidade de devorar, sem medo, as influências exteriores, como forma de criar um Brasil vibrante e inserido no seu tempo” (p.271). Algumas mulheres também participaram desse movimento, ajudando a “quebrar o gelo” entre elas. Maria Bethânia e Gal Costa foram também protagonistas dessa história. Seguindo o exemplo delas, Angela Ro-Ro, Simone e Marina Lima deram continuidade aos interesses “homoeróticos”.

O grupo Dzi Croquettes, inspirado no grupo americano *The Cockettes*, foi responsável por questionar os signos de gêneros impostos pela sociedade. Com uma estética que hoje consideraríamos *queer*, o grupo teve grande sucesso ao romper os binarismos de gênero. Na época, o grupo foi inspirado pelo espírito dos chamados *gender fuckers*, que segundo tradução seriam os rompe-gêneros, trazendo uma ambiguidade para a estética. Segundo Trevisan, “[...] a intervenção do Dzi Croquettes iniciou no Brasil um importante debate de política sexual [...]” (p.274).

Por último, mas nem por isso menos significativo, Ney Matogrosso, tendo surgido como vocalista do grupo musical Secos & Molhados, foi um dos responsáveis por novos questionamentos referentes a sexualidade e gênero. “[...] Ney criou perplexidade na mídia. Homem? Mulher? Viado? [...]” (p.274). Com esses questionamentos dá para imaginar o que o rompimento das barreiras de gênero causou na sociedade. As ambiguidades de Ney, com seu talento, fizeram com que novos questionamentos se inserissem na sociedade brasileira. Mesmo depois do grupo Secos & Molhados, Ney deu continuidade em sua carreira solo.

Quando ocorreu o que Trevisan chamou de “boom guei”, houve alguns artistas responsáveis por incluir em suas artes a estética homossexual. Segundo o autor, Darcy Penteado, conhecido pintor brasileiro, realizou uma exposição, em 1973, onde nus masculinos deixavam claro a estética homoerótica. Mas foi com o espetáculo *Greta Garbo, quem diria, acabou no*

Irajá, escrita por Fernando Melo, que inaugurou e "tipificou um certo estilo de "teatro guei" (p.279). Para o autor, é somente a partir da década de 70 que o amor homossexual "[...] começou a furar a barreira da censura ditatorial e dos setores reacionários, para chegar até as capas de revistas de circulação nacional [...]" (p.279), não ficando para trás os anúncios comerciais. Uma das figuras importantes nesse período foi o ator/diretor José Celso Martinez Corrêa, mas como nos disse Trevisan, a "[...] postura combativa de José Celso não foi um caso isolado [...]" (p. 283).

"Apesar da cerrada vigilância de grupos conservadores, a TV também mergulhou – nem sempre com meias medidas – na exploração do filão homossexual" (p.289). Mesmo tendo um código de ética da Associação Brasileira de Emissoras de Rádio e Televisão (Abert), não ficou para trás quando o assunto era homossexualidade. Personalidades como Chacrinha, Clodovil, Chico Anísio, Roberta Close, etc. foram citadas por Trevisan. "Curiosamente, ocorreram mais ressalvas com relação à presença de lésbicas" (p.290). Segundo Trevisan o caso mais "escandaloso" surgiu na novela "Torre de Babel", quando um casal de lésbicas teve seu trágico fim em uma explosão devido às críticas.

> De fato, já apareceu na telinha uma ampla gama de personagens homo-bissexuais, desde o travesti mais espalhafatoso, passando por mordomos, pais de santo e cafetinas, até rapazinhos/mocinhas ou empresários/as de classe média. Quer dizer, encontravam-se aí tanto homens viris como belas mulheres representando homossexuais, para além dos estereótipos. O que havia de perverso nisso é um pouco mais sutil: verificava-se uma proporção direta entre a homossexualidade que a televisão difundia em doses homeopáticas, dentro de suas previsões mais comerciais, e o silêncio que, de um modo ou outro, ela impunha aos seus atores e atrizes homossexuais na vida real, sob pretexto de prejudicar sua imagem de ídolos. (TREVISAN, 2018, p.269-270)

Curioso fato que, principalmente no teatro, os casos femininos de travestimento não geravam o caráter cômico que se dava no caso contrário, homens travestidos de mulher. Geralmente o caráter cômico ocorre quando algumas das ferramentas de produção de comicidade são utilizadas. Uma dessas ferramentas é o rebaixamento. Quando considero a existência de um ser superior na sociedade, a interpretação de um ser inferior por esse ser considerado superior gera o caráter cômico, fato que evidencia, por exemplo,

que devido ao machismo, o homem interpretar uma mulher é o mesmo que rebaixá-lo, gerando então a comicidade. Talvez por isso o *Black Face* foi abominado por gerar comicidade no ator branco que interpreta o ator preto, por causa do racismo instaurado na sociedade. Na pesquisa anterior de iniciação científica feita sob a orientação do professor Alberto Ferreira, pude identificar que, pelo menos em São João del-Rei, as mulheres interpretavam homens em peças sacras, mas não o contrário, evidenciando essa relação de rebaixamento. Uma mulher ao interpretar um homem não se rebaixa, pelo contrário, exerce um papel oposto, excluindo esse caráter cômico.

Na parte final sobre *A arte de ser ambígua*, Trevisan ainda nos informa sobre algumas figuras importantes para a cena homossexual do final do século XX. Artistas como Cássia Eller, Cazuza, Renato Russo, Rogéria, dentre outros foram responsáveis para que o Brasil "mostrasse sua cara". Contribuindo com ideologias de liberalização ,estes artistas tiveram um papel importante para se consolidar o "boom guei" nos anos 80 e 90. Para Trevisan, nesse "[...]contexto de valorizar sobretudo as aparências, a caricatura de liberação sexual vivida nas últimas décadas do século XX resultou com frequência num mero reforço das defesas e não em real crescimento das consciências [...]" (p.305).

O ANO É 1967

Em fontes primárias existentes na hemeroteca digital, consultamos os periódicos do Rio de Janeiro, de 1967, nos quais havia publicações com as seguintes palavras-chave: homossexual, homossexualidade e homossexualismo. O termo homossexualismo foi utilizado na busca, pois em 1967 ainda se considerava a homossexualidade uma doença, tendo a OMS retirado esse termo das classificações patológicas somente em 1990. Portanto, ele caiu em desuso, já que o sufixo "ismo" está associado às patologias. No total, encontramos referências em 20 periódicos da época, tendo alguns deles relação com a nossa pesquisa. Listando os Periódicos que encontramos algumas das palavras-chave, temos: *O Cruzeiro*, *A Cruz - Orgão da Parochia*

de S. João Baptista, *A Luta Democrática: Um jornal de luta feito por homens que lutam pelos que não podem lutar*, *Correio da Manhã*, *Diário Carioca - O máximo de jornal, no mínimo de espaço*, *Diário da Noite*, *Diário de Notícias*, *Jornal do Brasil*, *Jornal do Commercio*, J*ornal dos Sports*, *Leitura*, *Manchete*, *O Brazil-Medico: Revista Semanal de Medicina e Cirurgia*, *O Fluminense*, *O Jornal*, *O Pasquim*, *Tribuna da Imprensa* e *Última Hora*.

A intenção ao pesquisar nesses periódicos era encontrar quais as peças que faziam referência às vivências homossexuais durante esse período marcado pela forte repressão da ditadura civil-militar pós-64 e que antecedeu ao Ato Institucional nº5 (AI-5), responsável pela grande censura da época. Além de algumas peças, encontramos notícias que vinculavam o ser homossexual às práticas marginalizadas da sociedade. Algumas notícias de crimes continham na descrição a orientação sexual das pessoas quando se tratavam de criminosos homossexuais. Algumas notícias como a “Cura Gay”, a mãe amorosa enquanto problema para a criação do ser homossexual e a declaração do vigário Robert W. Cromey sobre a necessidade de aceitação dos homossexuais foram destaque enquanto notícias não relacionadas ao teatro. Além dessas, a publicação do livro “Homossexualismo (masculino e feminino) e delinquência”, de Luiz Angelo Dourado, fazendo uma compreensão da psicanálise sobre a “personalidade homossexual”, apareceu em alguns jornais da época, além da flexibilização da lei contra homossexuais em Londres, repercutindo na mídia brasileira. Outro fato curioso é o depoimento do reverendo Stephan Hopkinson, afirmando que a homossexualidade era a solução para o controle da população.

Muitas das notícias se repetiram nos diferentes periódicos. Naquele ano, algumas peças apareceram com referência a alguma expressão da diversidade sexual, algumas delas são: “Navalha na carne”, de Plínio Marcos, que sofreu censura no ano estudado, “O assassinato da irmã Geórgia”, de Frank Marcus, “O Queridinho”, de Charles Dyer, “O versátil mister Sloane”, de Joe Orton, “O Rei da Vela”, de Oswald de Andrade e encenada pelo Teatro Oficina, e “Anabella, Anabella meu filho” de Roberto Franco. Essas são as peças que apareceram com mais referências nos periódicos da época. Neste ano, a peça

Navalha na Carne, de Plínio Marcos, sofreu censura, porém chegou a ser apresentada no mesmo ano. A peça de Plínio possuía em seu enredo personagens marginalizados do submundo, trazendo conflitos que perpassam as questões sociais da época. Tendo a peça sido censurada, sua apresentação se deu para os críticos e intelectuais em uma residência, tendo esses mesmos emitido um parecer protestando contra a censura.

> Tendo sido impedida pelo Departamento de Polícia Federal a apresentação da preça proibida pela censura Navalha na Carne de Plínio Marcos [...], teve de ser transferida para uma casa particular onde foi assistida por um público de parlamentares, escritores, jornalistas, cronistas, críticos e artistas. A habitual intolerância e incompreensão das autoridades em matéria de inteligência e cultura proporcionou aos meios intelectuais cariocas uma noite extremamente interessante e viva, que valeu também como manifestação contra a arbitrariedade de se insistir em cercear a livre expressão do pensamento e da criação artística. (OSCAR, 1967, p.2)

Podendo posteriormente, no mesmo ano, ser apresentada, devido novamente as repercussões a peça foi novamente censurada em 1967 e volta aos palcos mais de doze anos depois.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

> De fato, o que sobrevive não é o conjunto daquilo que existiu no passado, mas uma escolha efetuada quer pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade, quer pelos que se dedicam à ciência do passado e do tempo que passa, os historiadores. (LE GOFF, 1996, p.535.)

Quero começar considerando as afirmações de Jacques Le Goff quando ele se refere à construção da memória e da história. É necessário termos um olhar crítico e entender que cada história é contada dentro do contexto daquele que conta. A expressão da diversidade sexual foi atributo para a composição da estética teatral e para os textos dramatúrgicos. Mesmo antes, durante e depois da ditadura civil-militar pós-64, a expressão da sexualidade se fez presente, de alguma forma, nas artes, mesmo que, como disse Henrique Oscar (1967), houvesse repressões para “cercear a livre expressão do pensamento e da criação artística”. O teatro foi palco para as representações diversificadas de

gênero e sexualidade, e, também, classes sociais, cor, religião, etc., tanto nos textos quanto nas atividades profissionais que se fazem necessárias para a arte teatral. Com as práticas de travestimento e as histórias desses seres "fora da regra" o/a homossexual pôde se expressar e, como disse Garber, se blindar em um "*safe place*".

Mesmo com o atual governo Bolsonaro e as ondas de fascismo à brasileira (termo utilizado por Trevisan sobre o movimento integralista), as quais proporcionaram um aumento de grupos reacionários escancarando seus preconceitos, tem havido ênfase e visibilidade das lutas das minorias. Artistas manifestam atualmente cada vez mais suas opiniões acerca das lutas dos Direitos Humanos e as expressões de sexualidade e gênero continuam ganhando seu lugar dentro das artes. Alguns dos exemplos atuais que temos na música brasileira são de artistas que realizam perfomances de *drag queens*, como Pablo Vittar e Glória Groove, personalidades que vão conquistando cada vez mais espaço na mídia. O filme *Minha Mãe é uma Peça*, do artista Paulo Gustavo, declaradamente homossexual, bateu recordes de bilheteria no cinema nacional desde seu lançamento em 2019, com o artista interpretando uma figura feminina, ou seja, utilizando-se da prática de travestimento para se contar uma história. No seriado *Tô de Graça*, da emissora Multishow, o artista Rodrigo Sant'Anna, também homossexual, interpreta a personagem Graça, utilizando da prática de travestimento. Além de Rodrigo, interpretando uma mãe periférica, a personagem Graça possui dois filhos homossexuais, uma lésbica estereotipada com traços masculinos que vez ou outra diz se reconhecer como um homem transgênero e um gay também estereotipado. Apesar desses audiovisuais serem cômicos, não é necessariamente o travestimento dos atores que gera toda a comicidade da trama devido ao aumento das discussões sobre feminismo, por exemplo. Além desses audiovisuais, existem outros que também se apropriam dessas práticas para a composição da estética e do enredo.

Grandes empresas, utilizando-se do *marketing*, mesmo que se apropriando das lutas e reforçando seu caráter capitalista, acabam tornando mais visíveis os movimentos das lutas minoritárias. Como afirma Rocha Junior sobre a força e visibilidade que o tema da diversidade sexual ganhou durante o

período autoritário da ditadura civil-militar pós-64, isso também está ocorrendo no momento atual no qual uma onda autoritária ressurge com maior ênfase sob esse atual governo, o qual propaga ideias sobre um controle moral, de amor a pátria e conservação da família tradicional heterossexual. Ao meu ver parece ter algum tipo de relação entre repressão e visibilidade na dialética social, pois quando há repressão, há também a resistência daqueles designados como minoria pela luta de seus direitos. Vale ressaltar que não é necessário repressão para haver a visibilidade desses grupos e que quero chamar atenção aqui é que a visibilidade se tornou consequência dessas atitudes opressoras devido às lutas daqueles denominados minorias. É importante lembrar também que esses grupos são minorias enquanto portadores de direitos civis, mas não enquanto números dentro da sociedade. Um exemplo disso é que a sociedade brasileira é composta pela maioria de uma população preta. Como nos fala um personagem de um curta metragem sobre o álbum *Bluesman* da banda Baco Exu do Blues (banda de pretos conhecida atualmente por conter letras contra o racismo), é a "ironia da maioria ser considerada a minoria". Percebe-se então um aumento da visibilidade positiva, questão que nem sempre existiu devido aos conservadorismos sociais, durante o atual período em que estamos vivendo. Com as mídias digitais e a influência da globalização nas relações humanas é visível o aumento de discussões sobre as questões que se iniciaram, enquanto movimento organizado sobre as questões relativas aos grupos minoritários, na década de 1970, permitindo com que o conhecimento sobre essas questões sejam democratizados, sendo mais uma comprovação para reconhecer que a educação é matéria principal na transformação de uma sociedade e que além de discutir questões cruciais para o convívio social, deve ser acessível para todas as pessoas.

Não é de hoje que o ser homossexual é colocado em um lugar marginalizado. O Brasil é o país que se mantém em primeiro lugar no *ranking* de países que mais cometem crimes por homofobia. O preconceito imbuído na sociedade é escancarado pelo não entendimento dessas questões e sustentado por toda uma história opressora. Como disse Louro (2008), o ser homossexual é matéria que vem sendo questionada há dois séculos e que, como disse Foucault, a sexualidade é controlada e regulada por órgãos que

possuem interesses maiores, sendo eles a religião, a ciência e o estado. Louro em seu livro nos traz uma ideia de uma pedagogia *queer*, rompendo o binarismo sobre conhecimento e ignorância. Para ela todos possuem certo conhecimento, mesmo que deturpado, e o educador precisa trazer uma crítica àquele conhecimento. Os preconceitos, tais como racismo, machismo e homofobia são questões que muitas das vezes se relacionam com o tipo de conhecimento que a pessoa possui. Na sociedade brasileira, construída a partir dessa estrutura principalmente racista, machista e homofóbica, o preconceito às vezes é tão velado que nem percebemos, foi enraizado, quase que perpetuado. Os seres humanos são diferentes e, no geral, conseguimos identificar as diferenças que nos cercam, sejam elas na aparência física, nos modos de vida, na orientação sexual, no gênero, cor da pele e nos comportamentos perante a vida. Mas é possível perceber que as diferenças são aceitas com dificuldade e que, na maioria das vezes, tentamos reproduzir os mecanismos de categorização, encaixando as pessoas em determinados rótulos. Este tipo de conduta nos leva a desenvolver os principais conflitos interpessoais e pré-conceitos, pois, exigimos que o outro seja à minha "imagem e semelhança", enxergando com meus olhos, se comportando como me comporto e percebendo o mundo à minha maneira. Dessa maneira não enxergo o outro (enquanto outro) e, assim, não me livro dos meus pré-conceitos sobre ele. Somos carregados de preconceitos que se perpetuam dentro de uma lógica dicotômica, generalista e classificatória.

Uma das questões que importam na busca pelo entendimento da representação desses grupos é saber quem pode interpretar quem. Um preto pode representar um branco? Um branco pode representar um preto? Um heterossexual pode representar um homossexual? Um homossexual pode representar um heterossexual? Homem pode representar mulher? Mulher pode representar homem? Rico pode representar pobre? Pobre pode representar rico? Uma transexual só deve fazer personagens transexuais? Bom, são questões para as quais não temos a resposta. O que sabemos é que essas representações sempre foram utilizadas na construção do personagem por diversos motivos e que, sendo a sociedade estruturada em preconceitos, talvez o cômico tenha existido em determinadas representações devido ao

procedimento de produção de comicidade que é o rebaixamento. Acharíamos menos cômico se não classificássemos um ser sendo superior ao outro?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

[1] GARBER, Marjorie. **Vested interests:** cross-dressing and cultural anxiety. New York: Routledge*,* 2011.

[2] LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Campinas: Editora UNICAMP, 1996.

[3] LOURO, Guacira Lopes. **Um Corpo Estranho** – Ensaios sobre sexualidade e teoria *queer*. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2004.

[4] OSCAR, Henrique. Navalha na carne: a peça e a proibição. **Diário de Notícias**, Rio de Janeiro, 20 jul. 1967. Seção 2, p.2.

[5] ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. Apontamentos e reflexões sobre as relações entre teatro no Brasil e diversidade sexual. **O eixo e a roda**, Belo Horizonte, v. 26, n. 2, 2017. Disponível em: [http://periodicos.letras.ufmg.br/index.php/o_eixo_ea_roda/article/view/11699/10564]

[6] ROCHA JUNIOR, Alberto Ferreira da. Araci: teatro brasileiro, estudos *queer* e (auto) biografia. Campinas, **Revista Pitágoras 500**, v. 6, 10ª edição, 2016. Disponível em: [https://periodicos.sbu.unicamp.br/ojs/index.php/pit500/article/view/8647182/14096]

[7] TREVISAN, João Silvério. **Devassos no Paraíso**: a homossexualidade no Brasil, da colônia à atualidade. 4ª ed., rev., atual. e amp. Rio de Janeiro: Objetiva, 2018.